

DANIEL STRINGER

Hogyan folytatódik az avantgárd hagyomány a *net.art*ban?

## Bevezetés

A *net.art* – lévén, hogy még mindig teljesen új és meghatározatlan jelenség – sokrétű értelmezés és vizsgálat alá esik, ideértve a hagyományos művészeti mozgalmakkal és eseményekkel való összevetését is. Az ilyenfajta összehasonlítások hozzájárulnak a *net.art* változatos aspektusainak megértéséhez, és a 20. századi művészeti formáknál mint előzményeknél táboroznak le, de magát a gyakorlatot sikertelenül vizsgálják. Ugyanakkor az átfogó értelmezés nehezen kivitelezhető és az itt rendelkezésre állónál jóval nagyobb teret igényelne. Mindezen okokból kifolyólag olyan kutatást kívántam folytatni, amely előmozdítja a Brett Stalbaum összehasonlításából származó folytatólagos vitát, miszerint bizonyos *net.art*-gyakorlatok az avantgárd greenbergi fogalmát követik. A *net.art* és az avantgárd közötti viszony mélyebb megértése az avantgárd elméleteire való összpontosítás révén alapozható meg. Ez fogja megmutatni, hogy a tárgyhoz fűződő vita hagyománya mennyiben folytatható a *net.art*-mozgalom interneten zajló történéseivel kapcsolatban. Ennek megvalósítása érdekében a *net.art* háttérét a *net.art*-alkotások és -projektek példáival együtt kell bemutatnunk, és mindkettőt nagyobb alapossággal kell átgondolnunk. A *net.art* értelmezőinek a gyakorlat megragadására irányuló kísérletei a projektek további megértését illetően válnak hasznossá. Ez a *net.art* avantgárd értelmezéseibe való betekintéshez vezet majd, amelyre az esszé fennmaradó részében igyekszem összpontosítani.

A következő lépés az avantgárddal kapcsolatos hagyományos vitákból származó kérdések megértése érdekében az avantgárd elméletek tanulmányozására irányul. Clement Greenberg, Renato Poggioli, Peter Bürger és Hal Foster elméleteit vázolom fel és hasonlítom össze egymással. Azt igyekszem szemléltetni, hogy elgondolásaik a *net.art* viszonyában folytatásukra találhatnak.

Az utolsó fejezet az avantgárd diszkurzusból származó érveknek a *net.art*-alkotások és -projektek viszonyára való alkalmazását célozza. Ennek következményeként az utolsó szakasz lehetőséget teremt a kérdés megválaszolására: „hogyan folytatódik az avantgárd hagyomány a *net.art*ban?”



## Első fejezet:

### Bevezetés a net.art-művekbe és a kritikába

Az a feltételezés, hogy a *net.art* egészen új keletű jelenség, átható felismerése annak, hogy még mindig nem bontakozott ki. A tárgyalás központi céljához legelőször is némi háttérismeret szükséges. A *net.art*nak nincsen „hivatalos” története, de bizonyos fontos események és elemek folyamatosan ismétlődnek a tárgyról szóló diszkurzusban. Az itt felhasznált hivatkozások és példák két fontos összefoglalásból származnak. Az egyik *A Story of net.art* [*A net.art története*], a projektekhez kapcsolódó linkek és alapvető szövegek online lajstroma, melyet Natalie Bookchin, a University of California tanára állított időrendi sorrendbe. A másik pedig a *Web Work – A History of internet Art* [*Webművek – az internetes művészet története*] című áttekintés, amely bevezetést nyújt a művekbe és azokat a művészi stratégiáikról szóló értelmezésekkel kontextualizálja. Ez utóbbi cikk az *Art Forum* folyóiratban jelent meg Rachel Green tollából, aki a *Rhizome*, egy online levelezőlista és hirdetőtábla-rendszer [*Bulletin Board System*] alapító tagjainak egyike, mely a *net.art* és a róla szóló kritika fontos forrása (a későbbiekben részletesebben foglalkozunk vele). Ezek a források nem kritikai számvetések vagy elméleti tanulmányok. Más szerzők kísérletet tettek arra, hogy némely *net.art* gyakorlatot korábbi művészeti formákkal és elméletekkel hozzák kapcsolatba, amelyek hasznosak annak kialakulását és megértését illetően. A *mail art* a *net.art*-mozgalom előzményeként, a greenbergi formalizmus pedig egyes művészek sajátos felfogását tekintve hasznosítható. Az előbbivel való kapcsolat mindvégig megfigyelhető a *net.art* diszkurzusában, és ezekre a későbbiekben alaposabban kitérünk, különös tekintettel Andrej Tišma leíró elemzésére. Utóbbit pedig Brett Stalbaum *net.art*-kritikus a *Switch* nevű webzinben megjelent publikációjában használta, ő az avantgárd fogalmát greenbergi értelemben alkalmazta. Fogalomhasználatának szűk voltára részletesebben kell kitérni a következő két fejezetben.

### A net.art kezdetei

Fontosnak tűnik, hogy egy művészeti mozgalom (vagy ami azzá válik) kezdeteit, amely túlnyomórészt gépekben jelentkezik és gépek által jön létre, valaki elnevezéssel illesse. A *net.art* terminus állítólag egy névtelen e-mailből származik, amelyet 1995-ben a szlovén művész, Vuk Cosić kapott. Valamilyen hiba következtében az e-mail vírussal fertőződött meg és az üzenet a *net.art* szó kivételével olvashatatlanná vált. Ezek után a fogalmat különböző gyakorlatok és tevékenységek leírására használták, amelyek azoktól „a baloldali értelmiségiekből, technikai szakemberekből, felforgatókból és művészekből” álló csoportoktól származtak, amelynek Cosić is tagja volt. Ezek a csoportok az interneten



hirdetőtábla-rendszer, e-mail listák, beszélgető fórumok, például a *nettime.org*, a *thing.net* és a *rhizome.org* segítségével kommunikáltak egymással. Ezek a tárhelyeket biztosító szolgáltatások az 1995 és 1996 körüli években az internet olajozottan és serkentően működő közösségeiből, a *net.art*-projektek megvitatásából és támogatásából keltek életre. Ez a környezet a nemzeti határokon felülemelkedő együttműködést és az intézményi (és művészeti) érdekeltségeken túllépő eszmék kibontakozását bátorította. Az ebben a környezetben megvalósított művészeti projektek tevékenyen kapcsolódtak össze az internettel mint alkotói, terjesztői, kommunikációs és ötletkritikai médiummal. Az ilyen-fajta művek nagymértékben különböznek attól a számos internetes galériától, amelyek az interneten kívüli hagyományos eszközökkel, például a festészet és kerámia révén létrehozott alkotásoknak pusztán csak a reklámozására és támogatására használják a médiumot. Ezek az oldalak csak felületesen kapcsolódnak össze a médiummal, marketingeszközként, nem pedig önmagában vett kreatív médiumként aknázzák ki. A *www.lart.com* ezt szemlélteti. Külső megjelenése a folyóiratoknak a festmények fotóit és a műleírásokat tartalmazó elrendezésére hasonlít. Fokozott különbséget kell tenni a „*net.art*” és a „neten lévő művészet” között, azért, hogy a *net.art*-ot a médium mélyebb szintjével összekapcsolódó gyakorlatként érthessük meg. Az internetet kezdetben alacsony sávszélesség és (a jelenleg alkalmazottakhoz képest) egyszerű szoftverek jellemezték. Ezek a tényezők elkerülhetetlenül kihatottak a létrehozott művekre és határt szabtak nekik. A gyors letöltési idő biztosítása érdekében a művek egyszerűek voltak, vagy alacsony felbontású képeket használtak vagy egyáltalán nem alkalmaztak képeket. Először Heath Bunting, Alekszej Sulgin, Olia Lialina és a *JoDi* projektjeit mutatom be.

1995-ben Heath Bunting *Visitors guide to London [Londoni útikalauz]* címmel készített alkotást. A gyors letöltési időt lehetővé téve egyszerű fekete-fehér képekből állt London kerületeiről. A jobb alsó sarokban mindegyik kép iránytűs tájolással rendelkezett, így a felhasználó az utcák virtuális hálózatán keresztül bolyonghatott, miközben egyidejűleg a kibertérben is navigált. Bunting sok más műve az egymástól eltérő környezetben lévő hálózatok, az internet, a levelezés, a telefonvonalak, a fax, és a CCTV egyesítése körül forgott. Bunting jelentősége abban rejlik, hogy az internetet történetének korai szakaszában hatékonyan, bár nem különösebb alapossággal használta.

A *JoDi* néven ismert projekt mögött a Joan Heemskerk és Dirk Paesmans páros áll, *jodi.org* nevű tárhelyüket 1995-ben hozták létre. Munkáik természete az internetes böngészőkön és (a honlapok készítésére használatos) HTML-kódokon alapszik. Mindkettőnek lerombolták a szokásos funkcióját és ennek során a képernyőn véletlenszerűen mozgó és felvillanó absztrakt szövegeket és képeket hoztak létre. Ez a vírus által megfertőzött digitális tájkép az internet nyelvének lényegét fürkészte, amely tevékenységük formalista interpretációjához vezetett (erről később).

1996 fontos projektjei Alekszej Sulgin és Olia Lialina orosz művészekről származtak. Shulgin egyaránt fontos szerepet tölt be művészként és kurátorként. Alkotásai, például a *Refresh*, a *Desktop Is* és a *Form Art* című művei, a hálózati közösséget forrásként és témaként használták. A *Refresh* a Vuk Csićtyal és Andreas Broekmannal való együttműködésből indult. A HTML sajátos tulajdonságainak kiaknázását, nemzetközi hálózat kiépítését és



olyan műalkotás létrehozását tűzte ki célul, amely majd saját szabályainak engedelmeskedve működik. Három honlappal indult, és tíz másodperc múlva automatikusan átvált egy másikra, amely más szerveren helyezkedik el valahol a világ másik részén. Többeket felkérték, hogy honlapjaikkal csatlakozzanak a hálózathoz, internetes közösségi platformok jöttek létre, így a honlapok folyamatos áramlását idézték elő.

A *Form Art* (1997), Shulgin elképzelése, formalista értelmezést szült. Online kiállítás-ként folytatódik, ahol többeket saját elképzeléseikkel való kísérletezéseikre buzdítottak. Shulgin honlapkészítési módszere csak az internetes böngészők nyújtotta lehetőségeket és a HTML „Forma” tulajdonságait aknázza ki. Ezeknek az oldalaknak gombok, beviteli mezők és gördítősávok absztrakt megjelenítései az eredményei. Az egyszerű formák összehatása különbözik a *JoDi* absztrakt alkotásaitól, de a *World Wide Webet* és az internetet hasonló módon közelíti meg. Olia Lialina hasonló módon, de eltérő irányban kísérletezik a HTML-lel, ő az interaktív, a narratív és a „filmszerű” lehetőségeket kutatja. A *My Boyfriend came back from the War* [*A barátom visszatért a háborúból*] (1996) egy történetet egy önálló honlap fekete-fehér képeivel mutat be, titokzatos, költői érzésvilággal és – talán a gyors letöltési idő biztosítása érdekében – szöveggel fűszerezve. Amint a felhasználó rákattint a hipertext linkjeire a képkeretben, amelyek képeket és szövegeket tartalmaznak, az elbeszélés következő szakasza tárul fel. Figyelembe véve, hogy Olia filmes háttérrel rendelkezik, érthető, hogy bizonyos filmes sajátosságok jelennek meg művében. Hatásosan ötvözte a film és az internet nyelvét, és ezen túlmenően az élet iránti érzékenységét is megőrizte. Olia fontos fordulópontot jelent a *net.art* történetében is, mivel ez a mű volt az első értékesített *net.art*-alkotás, amely így elindította a vitát a művészet és a piac viszonyáról.

Az általam bemutatandó alkotások következő csoportját kevésbé vonzzák az internet, a böngészők és a narratívák formai tulajdonságai. Az attól a felfogástól való eltávolodást képviselik, amely a tulajdonjog, az eredetiség, az identitás, az intézmények és a szervezetek kérdéseire zártabban tekint.

A *0100101110101101.org* tárhely alatt működő csoport stratégiájaként alkalmazza a plágiumot. Az „áldozatok” között, akiknek lapjait lemásolják és újra bemutatják a *0100101110101101.org* honlapon szerepelt a *hell.com* nevet viselő csoport is, akik a *net.art*-alkotásokból csak jelszavak révén hozzáférhető magángyűjteményt működtetnek. A *0100101110101101.org* eltulajdonítást követett el, mivel a *hell.com* csak meghatározott számú ember hozzáférését engedélyezte mindössze negyvennyolc órára. Ezt a tettet követően a *0100101110101101.org*-ot a *hell.com* a szerzői jogok megsértése miatt az adatok eltávolítására utasította. A lemásolt honlap sértetlen maradt. A *0100101110101101.org* által alkalmazott szemléletmód azt példázza, hogy az interneten milyen nehézé válik a szerzőség és a tulajdonjog fenntartása. A további áldozatokhoz olyan művészek is hozzátartoztak, akik kezdték felfedezni *net.art*-alkotásaik értékesítési lehetőségeit, ide sorolható a korábban említett Olia Lialina. A *0100101110101101.org* a digitális média révén a szerzői jogok buktatóira világított rá. Mivel a hagyományos művészeti intézmények először tettek kísérletet arra, hogy kapcsolatba kerüljenek a *net.art*-művészekkel, hajlamosak voltak műveikbe is beavatkozni. 1997-ben a hamburgi Mücsarnok *Extension*



[Kiterjesztés] címmel rendezett *net.art*-seregszemlét, amely az intézményeknek a kiber-térre való kiterjesztésére utalt. Erre válaszul Cornelia Sollfrank 228 hamis női személyt alkotott, mindegyik rendelkezett saját címmel és munkahelyi e-mail-címmel, majd benyújtotta őket. A galériák tapasztalatlanságának köszönhetően a megtevesztés észrevétlen maradt, bár nem ő, hanem három férfi nyerte a versenydíjat. Cornelia az internetes identitás törekvéségét tárta fel és demonstrálta, valójában azonban az intézményi működésre nézve hatástalan maradt.

Az imént említett mű meglehetősen ártatlan módon avatkozott be az intézményi szervezet folyamatába. Más internetes művészek projektjei sokkal aktivistább vagy „hacktivistább” taktikát alkalmaznak. A *Mongrel* nevű csoport, amely elsősorban az intézményi és szervezeti rasszizmus kérdéseivel foglalkozik, átalakította a népszerű keresőket, így aztán amikor valaki rasszista honlapot keres, a *Mongrel* által készítetteteket találja meg. Nemzetközi hálózati együttműködéssel készített honlapjaik észrevétlenül közvetítik üzeneteiket az elvártakkal szemben. Az említett projektek rövid felvázolása némi betekintést nyújthatott abba, miképp közelítik meg a művészek az internetet kreatív médiumként, és hogyan működnek a hagyományos intézményi környezetben kívül.

### *A net.art korábbi értelmezési kísérletei*

Egyes projektek alaposabb elemzése érdekében a korábban említett Stalbaum elméleti tanulmányára és Andrej Tišma leíró elemzésére hivatkozunk. A *net.art*-ról folyó diskurzus gyakran a *net.art* vagy az internet sajátos tulajdonságainak értelmezői kísérletévé alakul át. Ez vezet azokhoz a hosszú felsorolásokhoz, amelyek olyan tulajdonságokat tartalmaznak, mint a közvetlenség, az anyagtalanság, a közösség és kommunikáció, a bensőségesség, a névtelenség és a megtevesztés. Ezeket a tulajdonságokat már sokan (David Ross, Shulgin, Tišma) kiemelték és mindannyiuk reflektált a *net.art* meghatározásának bonyolult voltára. A *net.art*-tal kapcsolatos sajátosságok egynémelyikét a korábbi tapasztalatokból kölcsönözték. Andrej Tišma a *Web.art's Nature [A web.art-jelenség]* című esszéje azt jelzi, hogy a kommunikáció, a globalitás és az együttműködés szempontjai a *net.art*-ot a *mail art*-hoz fűzik. Tišma a *mail art* internet alapú művészetté való fejlődését a művészek internet felé való elmozdulásának felrajzolásával írja le, a legjelentősebb példának a *mail art*-fanzinok internetre való felköltözését tekinti. Chuck Welch 1994-ben elindított *Netshaker On-line* című elektronikus *mail art*-fanzinját hozza fel mintaként, amely más *mail art*-művészek internetre való csatlakozását ösztöklélte. Bár kétségtelenül feltűnő hasonlóságot mutatnak, ezek az események nincsenek közvetlen kapcsolatban a *Nettime* stb. megjelenésével. Tišma elszalasztotta a *net.art*-alkotások összehasonlítását a *mail art*-tal, ezért néhány példával én szolgálnék. Egyes *net.art*-projektek e-mail listák és hirdetőtábla-rendszerek segítségével a művészek közötti együttműködés keretében valósultak meg, a *Nettime* és a *Rhizome* például olyan korábbi *mail art*-hálózatok gyakorla-



tához kapcsolódik, mint a *New York Correspondence School*. A NYCS (Ray Johnson alapította 1962-ben) a művészek laza szerveződésű közösségeként ötletbörze gyanánt szolgált és együttes alkotásra ösztönzött. Megszokottá vált, hogy mielőtt valaki elküldte volna *mail art*-művét, a címzett a hálózaton keresztül már az elküldés előtt közreműködhetett benne. Ez az intézményen kívüli együttműködés és kommunikáció egyszerű formája. *Mail art*-kiállítások alkalmával a közreműködőket gyakran a hálózatról kérték fel munkáiknak téma szerinti benyújtására és galériában való elhelyezésére. Ezt a fajta hálózati, kommunikációs és kiállítási eljárást tükrözik vissza az Alekszej Sulgin kezdeményezte projektek, például a *Desktop Is* (1997) is, amelyet online levelezőlistákon, a *Nettime*-on és a *Rhizome*-on keresztül hirdették meg. A résztvevőket arra kérték, hogy készítsenek felvételeket számítógépes munkaasztalaikról [*desktop*] és e-mailen keresztül juttassák el Shulginnak, aki online kiállítás keretében mutatta be azokat, amely a *mail art* kiállításaitól eltérően a hagyományos intézményi kontextuson kívül zajlott le. A *net.art* és a *mail art* közötti kapcsolat lényegében abban áll, hogy közös művészeti projektjeik megvalósítására mindkettő a kommunikációs és terjesztői csatornákat aknázza ki, de a *net.art* a művészeti intézményektől való független működésre nézve több lehetőséggel rendelkezik. Ez akkor nyer jelentőséget, ha a *net.art* avantgárd jelenséggént tekintünk, amit majd a második és a harmadik fejezetben tárgyalunk.

Brett Stalbaum Shulgin és a *JoDi* szemléletmódját szigorúan a formalizmus és az avantgárd greenbergi felfogása alapján tárgyalta. A formalizmus ebben az értelemben a művészek médium iránti önkritikai megközelítését jelenti, akik ezt a médium sajátos tulajdonságainak feltárása érdekében alkalmazták. A 60-as évekbeli absztrakt festők, Noland és Louis eseteihez hasonlóan a tárgyat és a reprezentációt alárendelték az absztrakt formáknak és a távlatnélküliségnek. Ha ez az eljárás alkalmazható az interneten, attól a művészek az internet sajátosságainak feltárulkozását remélik. Stalbaum megfigyelte, hogy „a formális honlapok stratégiája a HTTP-protokoll, a HTML és a böngészők sajátosságainak vizsgálatát greenbergi értelemben vett önálló médiumként jeleníti meg”. Az internet ismérve egyrészt a HTTP, egy olyan protokoll, amelyen keresztül az adatok átvihetők a dokumentumokból a böngészőre, másrészt pedig a HTML, az a kód, amelyet a honlapoknak a világhálóval való összekapcsolására használnak, amit pedig a böngészők értelmeznek. Shulgin *Form Art* című műve és a *JoDi* honlapja magának a HTML-nek a különböző tulajdonságait tartalomként kezeli. Shulgin weboldaláról készült felvételeit a HTML „Forma” tulajdonságai valósították meg, az így megalkotott absztrakt képeket és animációkat a világhálón lévő böngészők teszik láthatóvá. Ettől eltérő absztrakt megoldások láthatók a *JoDi* honlapján, ahol a képernyőn a HTML-alapú navigáció nem szokványos vagy „rossz” használatának köszönhetően szövegek, vonalak, színtömbök villannak fel és vibrálnak. Stalbaum úgy véli, hogy ezek a „webművészeti” kísérletezések „az avantgárd diszkurzusának adóznak, amelyben a művészeknek a médium vezérlése, új esztétikai területek meghódítása és a közönség számára új tapasztalatok feltárása a feladata.” Noha ezek a honlapok a médium és az absztrakt megjelenítés iránti formalista figyelmet testesítik meg, de az avantgárd diszkurzusa a fentieknél sokkal kiterjedtebb. Az avantgárd további vizsgálatához előbb az elégséges feltételek megléte szükséges (ezt szemlélteti a második és a harmadik fejezet).



A Stalbaum és Tišma által használt megközelítésmódok a *net.art* és a korábbi művészeti mozgalmak és gyakorlatok közötti kapcsolatokat térképezték fel. Mindketten relevánsak abból a szempontból, hogy reflektáltak a *net.art* változatos voltára, a meghatározás és az értelmezés lehetséges szövevényességeivel együtt. Ezért nem teszek kísérletet a *net.art* meghatározására, hanem inkább azt tartanám szem előtt, hogy az avantgárdról folyó hagyományos vita miként folytatódik a *net.art*tal mint modellel kapcsolatban. Az avantgárd sohasem volt egységes mozgalom, de számos művészeti gyakorlatban ismétlődő tendencia tükröződik vissza. Véleményem szerint ez a tendencia a *net.art* számos esetében és projektében tetten érhető. A következő fejezet az avantgárd mértékadó elméleteit tárgyalja, és a *net.art*ot ennek alapján vesszük görcső alá.

## Második fejezet:

### *Az avantgárd elmélete*

A *net.art* és az azt övező diszkurzus bemutatása után elkezdhetjük az avantgárd elméletének vizsgálatát és megvitatását. Az avantgárd elméletének megértése céljából Renato Poggioli *Teoria dell'arte d'avanguardia* [*Az avantgárd elmélete*] (1968)<sup>1</sup> és Peter Bürger *Theorie der Avantgarde* [*Az avantgárd elmélete*] (1974) című szövegeit tárgyaljuk. Mint a címből is kiviláglik, osztoznak abban a meggyőződésben, hogy az avantgárd mozgalmak gyakorlatait, tetteit és alkotásait átfogó elmélettel tartják értelmezhetőnek. Clement Greenberg *Avant-garde and Kitsch* [*Az avantgárd és a giccs*] (1939) című esszéje nem kimondottan avantgárd elmélet gyanánt íródott, de kiemelten foglalkozik annak sajátosságaival és törekvéseivel. Hal Foster *Whose afraid of Neo-avant-garde* [*Nem félünk a neoavantgárdtól*] (1996) című műve kritikai válasz a Bürger által felkínált elméletre és az avantgárd kérdésének legújabb megközelítését nyújtja. Greenberg és Foster szövege hozzájárul ugyan az avantgárdról folyó párbeszédhez, de nem jelent átfogó elméletet. Az avantgárdról szóló legfőbb írások képezte sokféle és különböző nézőpontok a fogalom bizonytalanságát fedik fel, bár ez nem olyan mértékű, hogy a teoretikusok teljesen elutasítsanak elődeiket.

Ezen különböző megközelítésmódok értelmezésének, gyakorlatba való átültetésének és összehasonlításának az avantgárd változatos képének felfedése, és olyan közös nevező megtalálása a célja, amely lehetővé teszi a *net.art*ra vonatkozó kritikát. Erre irányul a következő fejezet, mely az avantgárd diszkurzus folytonosságának lehetőségeit fürkészi.

<sup>1</sup> Poggioli könyve először 1962-ben jelent meg olasz nyelven, az 1968-as évszám az angol nyelvű kiadást jelzi. (A ford.)



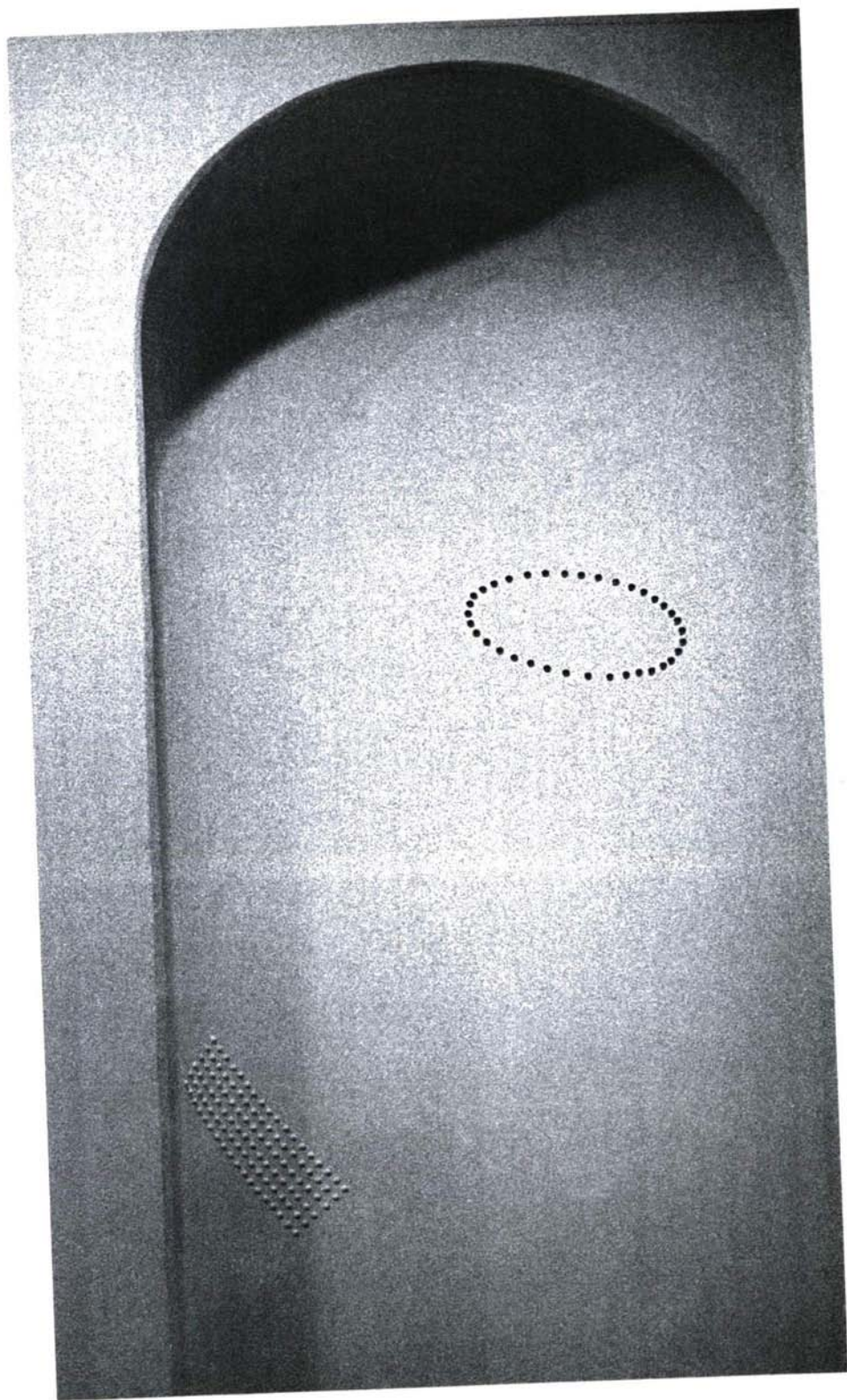
*Clement Greenberg: Avantgárd és giccs*

Greenberg ebben az esszében elemzése során a nyugati kultúra műveinek eredetére és hatásaira igyekszik fényt deríteni. A fent említettektől eltérően nem avantgárd elmélet, de tényleges betekintést tesz lehetővé és az avantgárd alternatív képét nyújtja.

Az „avantgárd” és a „giccs” fogalmát az ugyanazon társadalmon belül megfigyelhető kulturális ellentétek leírására alkalmazza. A giccs „a kizsákmányoltak és a szegények nagy tömegeinek” kulturális sajátossága, míg az avantgárd az uralkodó osztályokra támaszkodik. A giccs szerint csak nagyon kis közönséget, pusztán a közönség pénzét kívánja, míg az avantgárd feladata „olyan ösvényt kitaposása volt, amely az ideológiai zűrzavar és az erőszak közepette lehetővé teszi a kultúra mozgásban tartását”. Ezzel a második világháború küszöbén kétségkívül a kommunizmus, a kapitalizmus és a fasizmus közötti harcra utalt. A felelősség bizonyos fokig az avantgárdot terheli. A „kultúra mozgásban tartásával” Greenberg azt állítja, hogy a művészek munkáikban teljesen az alkalmazott médiumra szabott jellemzők kifejezését igyekeztek megvalósítani. Az ilyenfajta autonóm művészetnek pontosan az a célja, de nem az a terméke, ami a később szóba kerülő Bürger szerint az avantgárdnak. A greenbergi fogalmi háló kizárja magából a futurista, a dadaista és a szürrealista mozgalmakat. Kevésbé forradalmi, csak a magaskultúra feltételeinek fenntartásáért felelős. Greenberg a *Modernist Painting* [A modern festészet] (1960-1965) című esszéjében dolgozza ki az autonóm művészet fogalmát, de mellőzi a „giccs” tárgyalását és félre teszi az „avantgárd” fogalmát. Megfigyelése szerint a modern művészet önkritikai beállítottságot tételez, amely valamennyi médium sajátos ismérveinek feltárásában és alkalmazásában kristályosodik ki. A modernizmus folyamata, mint megtudjuk, Manet-val kezdődött és az amerikai absztrakt expresszionizmussal hanyatlott le, melynek alkotásai a festészet médiumát, különösen pedig a síkszerűséghez hasonló tulajdonságokat hangsúlyozták ki. Ebben a szituációban az absztrakt expresszionizmus vívmányai egy történelmi folyamat végén tűnnek fel. Bürger szintén történeti megközelítést alkalmaz, de az avantgádról különböző képet alakít ki, ezt a későbbiekben részletesebben kifejtjük.

Greenbergnek a formalista művészettel egybefűzött avantgárd fogalmát Stalbaum Shulgin és a *JoDi net.art*-műveinek viszonylatában ugyanebben a formában tette magáévá. A következőkben Poggioli és Bürger elméleteinek taglalásával azt mutatjuk be, hogy az avantgárd sajátosságai az említettekénél sokkal kiterjedtebbek. Ezeknek az elméleteknek a *net.art*-tal való további összehasonlítását a szöveg következő fejezete tárja fel, és a kettő viszonyát Stalbaumnál részletesebben vetjük majd össze.









### *Poggioli avantgárd elmélete*

Poggioli elmélete az avantgárd mozgalmakon belül azonosított „mozzanatok” rendszere körül kering. Ezt a négy mozzanatot, az aktivizmust, az antagonizmust, a nihilizmust és az agonizmust megfigyeléseinek artikulálására használja, elképzelései az avantgárd mozgalmak fejlődési fokozataival foglalkoznak.

Most ezeket a mozzanatokot mutatom be, először is az aktivizmussal kezdem. Az aktivizmus olyan helyzetet takar, amelyben „egy testet öltött mozgalom nem valami más érdekében, hanem csupán saját magáért munkálkodik, a dinamizmus pusztá öröme helyett az akció kedvéért...”. Későbbi feldolgozásában Poggioli a fogalom politikai alkalmazását hangsúlyozza, amely „egyes társaságok vagy csoportok arra való hajlamosságát jelenti, hogy megfontolt tervek és programok, illetve működési eljárások nélkül... pusztán a tett kedvéért cselekedjenek”. Ez potenciálisan veszélyes és anarchikus helyzetet teremtett. A 20. század elején ilyenfajta indíték figyelhető meg az olasz futuristák esetében a mechanika, a sebesség és tulajdonképpen a háború dicsőítésében is. Bár Poggioli a politikai leírást modellként használja, azt állítja, hogy az avantgárd kulturális, nem pedig politikai problémákkal függ össze. Az aktivizmus, mint kiderül, a legkevésbé fontos vagy legkevésbé jellemző mozzanat. Az antagonizmus, a második fokozat, irányítottabban és cél tudatosabban jelent meg a színen, méltó módon sajátos tárgyához, az ellentétességhez. Egyszerűbben fogalmazva „valaki vagy valami ellen dolgozik...”. Poggioli azt bizonygatja, hogy az avantgárd, illetve a hagyomány és a nyilvánosság a közöttük lévő pszichológiai vagy szakmai problémáknak köszönhetően szemben állt egymással. Nem árulja el, mik ezek a sajátos pszichológiai és szakmai problémák, de azt megtudjuk, hogy az antagonisztikus tettek „inkább gesztusokból és támadásokból, mintsem artikulált beszédből tevődnek össze”. A további értelmezés és annak szemléltetése érdekében, hogy milyen módon alkalmazhatók Poggioli meghatározásai, a dadát választottam esettanulmánynak.

A dadaista mozgalom részének tartott bármiféle esemény, lelkiállapot és gesztus ilyen vagy olyan módon az avantgárd Poggioli és a Bürger szerinti jellemvonásait testesíti meg. Először Poggiolira, mégpedig az „antagonisztikus” mozzanatra összpontosítunk. A dadaista művészek, illetve a hagyomány és a nyilvánosság közötti pszichológiai és szakmai problémák tetteikben verődtek vissza. Richard Huelsenbeck, a német dada képviselője és értelmezője szerint a dadaista művész „a német kulturális ideológia összeomlása közepette ösztönszerűen keresi küldetését”. Ez a kijelentés az előadásokról szóló leírással együtt, miszerint „megfelelő belépti díj fejében mindent, ami a kultúrával és a szellemiséggel összekapcsolódott, szimbolikusan lemészároltak”, kétségtelenül hagyományellenes. A mozgalom nihilista attitűdjeire az első világháború volt a legnagyobb hatással, amelynek során a dadaizmus megszületett. A Poggioli által használt harmadik mozzanat a „nihilizmus”. Úgy beszél róla, mint a korlátok lerombolásának örömről, mint az aktivizmus extrém formájáról, „a konvenciók és határok ellenőrzési pontja in való átlépésről”. Szerinte a dadaizmusban „a nihilista hajlamok elsődleges lélektani állapotként funkcionáltak”. Ezt az állapotot mindenekelőtt a *Cabaret Voltaire* előadásai



testesítették meg. Hugo Ball kezdeményezéseit követően ezek az események a színházi, költészeti, művészeti és zenei előadások konvención túl vagy az alatt fékevesztett, önfelédlt előadások voltak (Huelsenbeck felvázolta, milyenek is lehettek ezek az események). Az ilyenféle tettek során a résztvevők, Tristan Tzara, Huelsenbeck és Hans Arp a „konvenciók és határok ellenőrzési pontjain való átlépéssel” a kulturális ideológia „korlátait rombolták le”.

Az utolsó mozzanat az agonizmus, amely Poggioli szerint rendkívüli fontossággal bír, mivel a modern kultúra legjellemzőbb pszichológiai tendenciáinak egyikét reprezentálja. Magyarázata szerint „a mozgalom és annak emberi alkotóelemei eljutnak arra pontra, ahol többé fittyet hánynak a többiek pusztulására és elvesztésére és még saját tragédiájukat és kárhozatukat is semmibe veszik... és ezt az önrombolást a jövőbeni mozgalmak sikeressége érdekében tett titokzatos vagy ismeretlen áldozatként üdvözlük és vállalják”. Ez a körülmény az eddig említettek közül a legszélsőségesebb, az előző mozzanat végső állapotának tűnhet, egy olyan pontnak, ahonnan az avantgárd képtelen továbblépni. Poggioli az „átmenet” fogalmát az antagonisztikus tendenciák középpontjaként kezeli. Vagyis azt, amelyben „a jelenlegi nemzedék és napjaink kultúrája egy eljövendő kultúra működésének van alávetve”. Ez a lelkiállapot figyelhető meg Huelsenbeck *En avant dada* [Előre dada] című művének befejező soraiban: „de ha a dada itt most jobb létre is szenderül, kereplőkkel, üstdobokkal, fazékfedőkkel és szimultán poémákkal egy szép napon majd egy másik bolygón tűnik fel, és emlékezteti az öreg Istent arra, hogy még mindig vannak emberek, akik nagyon is tisztában vannak vele, hogy a világ egy nagy marhaság”. Metaforikus hangnem a dadaista törekvések jövőbeli távlatairól.

Az átmenetnek Poggioli által itt használt fogalma szemben áll mind Greenberg, mind pedig Bürger történeti megközelítésével, akik az avantgárdot a történelmi folyamatok szempontjából értelmezték. Ami egyedülállóná teszi Poggioli megközelítését az az, hogy a lelkiállapotok elemzését, az ösztönöket, személyek és csoportok érzékelésmódját az avantgárd elméletének támpilléréül kínálja, Bürgerrel és Greenberggel szemben elválasztja az adott történelmi szituációtól. Bár a politikai analógiákat – például az aktivista mozzanatban – nem sikerül megfelelőképpen speciális művészeti megközelítésre összpontosítania, mégis azt mondhatjuk, hogy az avantgárd szoros kapcsolatot tart fenn a kor politikai viszonyaival.

### *Peter Bürger avantgárd elmélete*

Továbblépve Poggioli avantgárd elméletéről, Peter Bürgerét fogom bemutatni. Ez az elmélet történeti megközelítésen alapszik, kiforrott elmélet, az avantgárdot az európai művészeti intézmények történetének fejlődési folyamata részeként jeleníti meg. Bürger ezt a folyamatot írja le, és ebből vonja le téziseit. Egyszerűen tehát arról beszél, hogyan alakult át a szakrális művészet arisztokratikussá és végül polgárivá. A szakrális művészet



a középkor művészete, amelyben a műalkotásokat kollektíven hozták létre és kultikus tárgyakként kollektívan fogadták be. Az arisztokratikus művészetet az arisztokratikus életmód dicsőítésére egyénileg hozták létre és kollektíven fogadták be. A polgárság alatt, amely a francia forradalom után ragadta kezébe a hatalmat, a művészet feszélyezetlenebbé vált. A műalkotásokat egyénileg, egyének számára állították elő és azok piaci értékhez jutottak. Ilyen körülmények között szerintem ez a fajta művészet mind intézményileg, mind pedig esztétikailag autonóm státuszhoz jutott.

Ebben az elméletben az ilyen intézményrendszerek és azok jellemzői képezik a lényeges kérdéseket. Mint megtudjuk, az avantgádról szóló vita szemben áll az autonómia fogalmával, mivel az autonóm művészet, amely az egyedülálló esztétikai élmény megteremtésére irányul, eltávolodott a mindennapi élet tapasztalatától. Az avantgárd művészek a művészetet és az életet igyekeznek újrakezdeni, ezért elsődleges feladatuk az intézmény bírálata. Bürger ezt a helyzetet mint olyant világítja meg, ahol „úgy tűnik, az európai avantgárd mozgalmak a polgári társadalomban a művészet státusát támadják meg. Nem a művészet egy korábbi formáját (stílusát) tagadják, hanem a művészetet mint intézményt, amely nem találkozik az emberek élettapasztalatával”. A művészet és az élet egysége nem az egyéni művek tárgyaiban figyelhető meg, hanem abban a módban, ahogyan a társadalomban működik. A stílust és az intézményt bírálva Bürger ezeknek a felfogásmódoknak a különbségét sajátosabb módon magyarázza. Marxtól „a rendszer immanens kritikája” és az „önkritika” fogalmait veszi kölcsön. Az előbbi az intézmény fogalmán belüli kritikát jelenti, például egy festői iskola, mint az absztrakt expresszionizmus, bírálhatja a szocialista realizmus szemléletmódját, de mindkettő a művészet, szorosabban véve a festészet intézményén belül merül fel. Az utóbbi azonban a művészetet mint intézményt igyekszik bírálni, vagyis az alkotói és terjesztői apparátust és a művészetnek az adott korban uralkodó eszméjét – legalábbis Bürger ezt szeretné elhitélni velünk.

Greenbergnek a médium önkritikai megközelítésére vonatkozó leírásait Bürger terminusaival „rendszer immanens kritikájaként” érthetjük. Az avantgárd önkritikai hozzáállást feltételez az egész művészethez. Ez Bürger szerint kézzelfogható a dadaizmus esetében, mivel azt állítja, hogy „a dadaizmus, az európai avantgárd legradikálisabb mozgalma, többé nem az azt megelőző iskolákat bírálja, hanem a művészetet mint intézményt”.

Marcel Duchamp „talált tárgyai” erre jó példaként szolgálhatnak. A „talált tárgyak” funkcionális tárgyak voltak, amelyeket kiszemelt magának és műalkotásként állított ki. Egyik fontos példányát, a *Szökőkút* (1917) címűt (egy piszoárt) New Yorkban egy bírálóbizottság nélküli nyitott művészeti kiállításon mutatta be. Azon az alapon utasították el, hogy „erkölcstelen” és „plágium”. A sorozatgyártásban előállított tárgyaknak, az élet funkcionális elemeinek kiválasztásával Duchamp az egyéni szerzőséget, az eredetiséget és a műalkotás autonómiáját tagadta. Ez a tett a művészetet mint az akkor fennálló intézményt bírálta, nem pedig valamilyen uralkodó iskola vagy stílus ellen irányult, a művészeti intézmények konvencióit provokálta.

Bürger azt állítja, hogy az ilyesféle avantgárd gesztusok, ideértve a dadaizmus korábban említett eseményeit is, történeti jelenségek, amelyeknek nem sikerült megvalósítaniuk célkitűzéseiket. Vagyis csakis a 20. század eleji mozgalmak tekinthetők



avantgárdnak. Az ezekhez hasonló jellemzőkkel bíró későbbi mozgalmak, mint például Rauschenberg és Johns „neodadaizmusa” vagy a Fluxus-csoport, ebben az értelemben „posztavantgárdok”. Ennek az az oka, hogy a történeti mozgalmak eredményeit addigra már a művészet autonóm világaként fogadták el. Bürger szerint ebben a helyzetben az avantgárd lehetetlenné vált, így később azt állítja, hogy „a művészet régóta posztavantgárd fázisba lépett”.<sup>2</sup> A posztavantgárd fázisban az intézmény mindent elfogad, amely művészetként határozza meg önmagát. Bürger ebből a pozícióból azt feltételezi, hogy az avantgárd lehetetlenné válik, képtelen lesz az intézmények bírálataira. De a század további részében miért kellett volna olyan, például Rauschenberg neoavantgárdnak tekintett műveihez hasonló művészetet létrehozni, amely a korai avantgárd alkotásokra emlékeztet? Ez az a pont, ahol Hal Foster elgondolásaihoz fordulunk. Ő abban a hitben él, hogy Bürger történelmi megközelítése az avantgárd „pontoszerű és végső” voltát tételezi. Ha ez volna a helyzet, az avantgárdnak, például a dadaizmusnak, lett volna alkalma megvalósítani céljait, vagy a Bürger által feltételezett céljait. Ezt követően pedig tehetetlenségre lenne kárthatva. Foster a helyzetet különbözőképpen közelíti meg, hisz az avantgárd poszthisztórikus képében. Az általa használt „parallaxis” fogalmának értelmezése mögött az az elképzelés húzódik meg, hogy egy tárgy a néző pozíciójának megfelelően változik, az „elhalasztott tett” pedig azt takarja, hogy egy esemény „az előretételezés és a visszaemlékezés” folyamatán keresztül ragadható meg. Ezek alatt a terminusok alatt azt érti, hogy a történeti avantgárd (Bürger terminusa) előrevetítette a neoavantgárdot, amely pedig a történeti avantgárdra emlékezett vissza. Itt válik lehetővé a történeti eseményeknek a jelenlegi állapotok szerinti felülvizsgálata, vagy ahogyan Foster állította, „a neoavantgárd révén először válik lehetővé annak [a történeti avantgárdnak] megértése”. Ha ez így van, akkor a történeti eseményekre való visszaemlékezés a múlt újraértékelésére szólít fel.

A fenti vita annak mélyebb megértését szolgálja, milyen tényezők határozzák meg az avantgárdot. Az említett szerző mindegyike saját értelmezéssel rendelkezik, de némely kérdés visszatérő elem elméleteikben. Bürger elméletét Poggiolinak az antagonisztikus mozzanatot illető meghatározásával köthetjük össze, vagyis amely valaki vagy valami ellen dolgozik. Az antagonizmus Poggioli számára a tradíciót és a nyilvánosságot, míg Bürger számára a polgárság irányította intézményeket és a művészet (autonóm) státuszát jelentette. Ez a leírás jól ráillik a dadaizmusra, amelyet mindketten tipikus avantgárd mozgalomnak tartanak. Hal Foster pedig a posztavantgárd korszak bürgeri fogalmának elutasításával az avantgárd folyamatosságának határozott eseteit mutatja be.

Valamennyi fentebb bemutatott és megtárgyalt elméletből kiválasztottan néhány olyan kulcskérdést, amelyek a következő fejezetben felmerülő kérdések szempontjából lényegesnek tűnnek:

- Poggioli mozzanatait, amelyek az avantgárd mozgalmakon belüli pszichológiai tendenciákra reflektálnak.

- Bürger azon állítását, miszerint az avantgárd a művészet intézményének, különösen

2 Peter Bürger: *Az avantgárd műalkotás*. Ford. Seregi Tamás. *Szép Literaturai Ajándék*, 1997/3-4, 6.



pedig a művészeti intézmény alkotói és terjesztési módjainak, illetve a posztavantgárd korszak spekulációinak kritikája.

– Fosternek az avantgárd folyamatosságára felszólító poszthisztórikus megközelítést, amely szerint a neoavantgárd a korai megnyilvánulások céljait tükrözi vissza.

A *net.art*-ból vett példákkal együtt ezek a kérdések jelentik majd következtetéseim alapját és ismérveit, hogy a *net.art*-ot avantgárdnak tekinthetjük-e. Az eredményes elemzés adott esetben az avantgádról folytatott vita tüzeit is táplálhatja majd.

### *Harmadik fejezet:*

#### *A net.art kontextusának és műveinek avantgárd természete*

A korábbi fejezetekben bemutatott és megtárgyalt elképzelések – elsőként a *net.art* hátterének, másodsor pedig az avantgárd elméleteinek vizsgálata – lehetővé teszik, hogy közelebb kerüljünk a kezdeti kérdéskör megválaszolásához. Ez a fejezet foglalkozik a kutatás végső feladatával, hogy vajon a *net.art* az avantgárd folytatása-e, így ezzel a vizsgálattal teljesítve be e tanulmány célját.

Ez a vizsgálat a *net.art*-ot az avantgárd elméleteivel veti össze. A *net.art*-ra vonatkozó kérdéseket az előző két fejezetben felvázolt avantgárd elméletek összefüggésében teszem fel. Poggioli elméletét illetően arra lennék kíváncsi, „megfigyelhetők-e az avantgárd mozzanatok pszichológiai tendenciái a *net.art*-ban”. A Bürger előírányozta kérdés a következő: „Bírálja-e a művészet intézményét, kiváltképpen annak alkotói és terjesztői módját a *net.art*”? Foster állítását követve pedig kurtán azt a kérdést teszem fel, hogy „vajon a történeti avantgárd céljai először a *net.art*-ban valósultak-e meg”?

Életbevágóan fontos, hogy a *net.art*-ra ne úgy tekintsük, mint egyének által létrehozott egyéni alkotások sorozatára, hanem mint olyan művekre, amelyek különleges kontextusban jelentkeznek. Ez a kontextus nyújtja az alkotások jelentését, és ehhez avantgárdként kell megértenünk azokat. Az első fejezet ebbe a kontextusba nyújtott betekintést és néhány projektet jellemzett, amelyeknek értelmezését itt most kiterjesztjük. A közösségi szerveződéseknek az interneten való kibontakozása hozta létre azt a kontextust, amelyben a *net.art* felnövekedett. Tehát nem individuális jelenségekként jöttek létre és terjedtek el a határtalan világhálón keresztül, hanem kommunikáció során bontakoztak ki. Ennek megvalósításának feltételei különböző online találkozási pontok voltak. Egy olyan fontos „hely”, mint a *Nettime* vitaforum, hirdetőtáblákat és e-mail listákat használ. 1995-ben médiateoretikusok és művészek vegyes társasága hozta létre olyan „törekvés-ként, amely kifejezésre juttatja azt a nemzetközi, hálózati vitát, amely sem az uralkodó eufóriát (a termékek értékesítését) nem osztja, sem pedig az újságírók és az értelmiségiek által a »régi« médiában terjesztett cinikus pesszimizmust nem folytatja, akik az »új« médiát illetően általánosításokba bocsátkoznak...”. Ennek az állításnak a hangneme



a fórum kereskedelem- és intézményellenes felfogását jelzi. A listán megindult vita a „művészet” szigorúan vett felfogásánál általánosabban foglalkozik az internetes kultúrával. A *Nettime*-ot illetően ebben a vitában az a legfontosabb, hogy olyan platformot hozott létre, amelyen a *net.art* kibontakozhatott. A lista tagjai egymás között megvitatták a tudomásukra jutott projekteket, manifesztumokat és interjúkat tettek közzé. Más fórumok, mint a 7-11, a *Rhizome* és a *The Thing* is hasonló célokat szolgáltak. Az ilyenfajta színterek lehetővé tették az interneten tevékenykedő művészeknek, hogy közönséget szerezzenek maguknak, irányítsák a kritikai diszkurzust és hogy az alkotásokat a hagyományos művészeti intézményeken kívül hozzák létre, ezáltal hatékony kritikát téve lehetővé. Erre vonatkozik imént feltett kérdésem, miszerint „bírálja-e a művészet intézményét, kiváltképpen annak alkotói és terjesztői módját a *net.art*”. Korábban már felvázoltam, hogy mennyiben hoztak létre független kontextust, amely saját alkotói és terjesztői módjai szerint működött. Most ezt egy műalkotás példáján igazolnám, amely ezt a kontextust használta és saját tekintélyét az intézményen kívül teremtette meg.

Az első fejezetben bemutatott Alekszej Sulgin a *Nettime* résztvevőjeként ezt a kontextust használva vezényelt egy, a *net.art*-mozgalom részét képező fontos projektet. Alkotásait együttműködés alapján gondolta ki és indította útjára, így attól a virtuális közösségtől függött, amelynek ő maga is része volt. A *Desktop Is* nevű projektje, amelyet korábban a *mail art* vonatkozásában ecseteltünk, a hálózaton belüli együttműködés keretében valósult meg. Ennek másik sikeres példája a *www.artaward*. Erre a projektre akkor vállalkoztak, 1996-ban, amikor a világháló még teljesen újdonságnak számított. Akkoriban a hagyományos művészeti intézmények infrastruktúrájának hiánya az interneten nagymértékű függetlenséget adott Shulginnak és a művészeti témákat illetően ezen a színtéren elismert szaktekintélynek számított. Neki és másoknak lehetőséget kínált, hogy magyarázatokat fűzenek a „régii” struktúrákhoz, anélkül, hogy az intézményes erők részéről bosszúvágnak vagy megbélyegezésnek lettek volna kitéve.

A *www.artaward* olyan kísérletként indult, amely az interneten megvalósuló kreatív tevékenységeknek és azok művészeti státuszai közötti eseteire és különbségeire kérdez rá ebben a kétértelmű térben. A honlap díjait olyan embercsoportok által felfedezett és kiválasztott „talált” oldalaknak ítélték oda, akik online közösségi terekben futottak össze, köztük volt néhány művész is, mint Shulgin, Vuk Cosić, Heath Bunting és Rachel Baker. A díj odaítélésének az volt az előfeltétele, hogy „a honlapokat ne művészetként hozzák létre, hanem a »művészet« határozott érzetét nyújtásuk számunkra”. A „művészet” érzetének színvonaláról azok az ítések döntöttek, akik az internettel saját tapasztalatokhoz jutottak, de valamennyi projektet megfajlalták a „talált” művekről szóló hagyományos műkritikai értelmezésekkel. Ez azt a célt szolgálta, hogy „kipróbálják a régi hierarchikus jelrendszereket és nyelvet az újjal kapcsolatban.” Az egyik díjazott műre például „a világban használt közlekedési jelek tömör útmutatójaként” tekinthetünk. Ez a honlap, mint a megfogalmazás is sejteti, közlekedési táblák gyűjteménye rövid leíró információval párosítva. A talált művet azzal a kritikával társították össze, miszerint „a szemiotika béklyóba verte a nyugati gondolkodást, amely így ösztönös életörömlünket bénította



meg". Vagy ez, a honlapon található jelzőtáblákról szóló állítás túlzás, vagy pedig nyíltan megalkuszik a hagyományos műbíráló iránymutatásaival. Egyetérthetünk, hogy az ilyen műalkotásoknak tekintett honlapok az adott leírással összeegyeztethetetlenek. A helyzet Duchamp *Szökőkútjával* hasonlítható össze, amely a korában uralkodó kritikai légkörben elfogadhatatlan volt. Az összes projekt, a *Nettime* által biztosított független infrastruktúrával együtt a konvenciók, a művészeti intézmények alkotói és terjesztői apparátusának kritikáját szolgálja. Ezért bürgeri értelemben avantgárdnak tekinthető.

Ki kell térnünk az intézmények, illetve a független közösségek és hálózatok közötti kapcsolat megtárgyalására, tekintettel arra, hogy a hagyományos művészeti intézmények kiterjeszkedtek az internetre is. Milyen jelentőséget tulajdoníthatunk a *net.art* független státuszának, és az intézmények interneten való felbukkanása azt jelzi-e, hogy jelentős művészeti térként és formaként fogadják el az internetet és *net.art*-ot? Továbbá ez az avantgárd létezését és hatékonyságát jelenti ebben a kontextusban? Ez a vita Bürgernak a „neoavantgárdra” vonatkozó állítására és Hal Foster ezzel ellenkező érvelésére emlékeztet.

A *net.art* intézményes elfogadása vagy a körülötte kialakult érdeklődés különböző módokon ment végbe. Ennek egyik legkorábbi példája a *net.art*nak, jelesen a *JoDi* honlapjának a kasseli *Documenta X* elnevezésű kiállításban való részvétele volt 1997-ben. Ez a lépés kevésbé volt fenyegető a *net.art* számára, mint amilyen jelentőséget tulajdonítottak neki, és amilyen értelmet adtak a kiállításnak és a nagyobb nyilvánosságnak. A részvételt azért bírálták, mivel az alkotás internetes kapcsolat nélkül lett bemutatva, és az eredeti kontextus hiánya miatt némely eleme sikertelenül működött. A minneapolis-i *Walker Art Centre* ennél markánsabb próbálkozást hajtott végre az intézményi hálóba való betagozódását illetően, amely a múzeumi infrastruktúrát az internetre is kiterjesztette. 1999-es megnyitásakor ez volt az első online galéria. Steve Dietz, a *Gallery 9* működtetője arról beszélt, hogy „megalkottunk egy kiállítóhelyet, ezáltal elismertük az internetet és az új médiaművészetet”. A *Gallery 9* központi helyet foglal el ezen elismert műveknek a befogadását illetően. A *net.art* elismert alkotásainak bemutatása szemben áll a korábbi projektek működési elveivel, amely hálózati közösségeken belül ment végbe, illetve kommunikáció és együttműködés révén alakult ki. A *Walker Art* lépését két évvel megelőző egyik interjújában Alekszej Sulgin és a *JoDi* az intézményekben való részvétel iránti gyanakvásuknak adtak hangot: „mellőznünk kell a létező intézményeket és saját utunkat kell járni” – bizonygatta Dirk Paesmans a *JoDi*-ből. Ezt követően Shulgin azt vetette fel, hogy „független és párhuzamos infrastruktúrákat kell létrehoznunk”. Ezek a struktúrák hatékonyan működtek közre a korábban felvázolt sikeres projektek és a művek kibontakozásában. Az ilyenféle indítványokkal azonban az a probléma, hogy a „valódi” világ státuszával rendelkező, jól támogatott intézmények teljesen más közönséget hoznak magukkal. Ez a *net.art* avantgárdizmusának létét fenyegeti, különösképpen azért, mert „hivatalos” művészetként fogadják el. Ez visszavezet minket Bürgernak a neoavantgárdról tett kijelentéséhez, amely szerint bármi, ami művészetként határozza meg magát és amit az intézmény elfogad, az képtelenné válik a kritikára. Helyes az a sugalmazás, hogy a *net.art* elfogadása lefokozza annak avantgárd státuszát, de a művészeti vívmányok nem



mennek veszendőbe. Az általuk elvégzett eredményes kritika, valamint a közösségek és hálózatok kialakulása feljogosította őket arra, hogy a történeti avantgárd felfogásának néhány célját megvalósítva maguk is intézményként működjenek. A *net.art* és a *mail art* kapcsolata – amelyet az első fejezetben mutattunk be – azt szemlélteti, hogy a korábbi mozgalmak eszméi a *net.art*tal nagymértékben teljesültek. Ez eleget tesz Hal Fosternek az előretekinítésre és a visszaemlékezésre vonatkozó gondolatának.

Az avantgárdról folyó diszkurzus folytatása céljából Poggioli elméletét hoznám be az érvelésbe. Ő Bürgertől eltérő megközelítést kínál, és mind a *net.art*, mind pedig az avantgárd vonatkozásában más aspektusok számbavételét teszi lehetővé. Amint Poggioli elméletéről a második fejezetben megállapítottuk, elmélete akörül az általa felállított megfigyelési sorozatok körül kering, amelyek az avantgárd pszichológiai tendenciáival foglalkoznak. Ezeket a tendenciákat „mozzanatokként” azonosítva most az aktivizmussal, az antagonizmussal, a nihilizmussal és az agonizmussal fogunk foglalkozni.

Először is az aktivizmussal, amely, mint megtudtuk, részben a politikai célra történő alkalmazásnak és a velük való hasonlóságoknak köszönhetően a legkevésbé avantgárd sajátosság. Egyszóval bármiféle módszeresség nélküli öncélú tett. Ez visszatérő téma a *net.art*ról szóló vitában és noha van valóságalapja, de nem kimondottan művészeti elemzés. A skála a keresők feltörésétől, az eltulajdonított szervezeti, kereskedelmi és intézményi honlapoktól kezdve a hamisított e-maileken, védnökségeken és programrendezéseken át egészen a szabotáló csoportok termékeiig terjed. A keresők feltörése az *Etoy*- és *Mongrel*-csoportok által annak érdekében alkalmazott módszerek, hogy a világháló szörfölőit a kért tartalmaktól elirányítsa és félrevezesse. A *0100101110101101.org* csoport az elitizmus és az üzleties gondolkodásmód címén másolatot készít a művészek és az intézmények honlapjairól. Végezetül pedig az *Rtmark*-csoport által üzemeltetett honlap azoknak nyújt szolgáltatást, akik hajlandók kereskedelmi áruk elszabotálásába bocsátkozni. Az említettek közül mindegyik csoport aktivista tendenciákat jelez, és megérdemelné az avantgárdról szóló értelmezésekkel való összeférhetőségének vizsgálatát, ez azonban a jelenleginél sokkal több teret igényelne.

A tanulmány hátralévő részét az első fejezetben bemutatott *JoDi*-csoportnak szenteljük. A *net.art* kontextusában, főleg formalista terminusok alapján már alávettük vizsgálatnak, úgy vélem, a további értelmezés Poggioli elméletével lesz lehetséges. A *JoDi*-művek folyamatban lévő projektek, amelyek az internet és a webes technológiák legkorábbi megnyilvánulásával együtt indultak. Azt fogom vizsgálni, hogy bizonyos fokig tetten érhető-e benne az antagonizmus és a nihilizmus pszichológiai tendenciái. Korábban abban a megközelítésben vizsgáltuk, hogy pszichológiai és szakmai problémáknak köszönhetően „valaki vagy valami ellen dolgoznak”. Mint később bemutattuk, az extrém feszültségpontot a közönségre és a hagyományra irányuló antagonizmus révén érték el és a korlátok ledöntésének cselekedete jellemezte őket. Mindkettő szorosan összefügg és együttesen vizsgálendő.

A közönség és a hagyomány ellenében való munkálkodás megfigyelhető ugyan a *JoDi* műveiben, de különbözik Poggiolinak a futurizmus és dadaizmus megnyilvánulásairól szóló értelmezésétől. Az ilyenféle csoportok tagjai a polgári közönséggel és azok hagyó-



mányos művészeti értékeivel szállnak szembe. A *JoDi*, mint az első fejezetben tisztáztuk, úgy írható le, mint amely az új médiumban a hagyományos formalista megközelítést hajtott végre. Az elfogadásnak ez a formája eltér a *Nettime* alapítóinak felfogásától, akik nyíltan elítélték az internettel kapcsolatos hagyományos értelmezéseket. A *JoDi* alkotásaiban azonban az antagonisztikus és nihilista tendenciák a világháló szörfölő közönsége és a szoftvertervezők által az internetes technológiákra előírt hagyományos konvenciók felé irányultak. A tervezők és a programozók a folyóiratok elrendezésmódjaira emlékeztetően építették fel a technológiát, lehetővé téve annak kereskedelmi alkalmazását. A *JoDi* elutasítja az ilyen korlátozási lehetőségeket annak érzékeltetésével, hogy honlapjuk „nem szövegtükrökből, nem egy rend megalkotásának módjából épül fel, amelyen kövérbetűs címek és fejezetek találhatók... Egy folyóirat a világhálón – ennek nincs semmi értelme”. Az ellenállás a honlapok kódolásának nem hagyományos használatából vagy hibás alkalmazásából adódik, ideértve a böngésző által olvasott vírusokat is, amely a képernyő villogását, rángatózását idézi elő, és általában teljesen irányíthatatlanul jelenik meg. A böngészőbe beépített vezérlési elvek korlátainak lerombolási aktusa nihilista tulajdonság és a konvenciók, illetve a közönség felé irányuló „extrém feszültségpontokat” reprezentálja. Az említett aktivista gyakorlatok a gyanútlan felhasználókat zavarba ejtik és nyugtalanságot váltanak ki, „az emberek azt gondolják, hogy vírus került a számítógépükre, vagy azt kiáltják: Úristen! Mi történik a képernyőmon?! Azért, mert számukra ez felfoghatatlan. Egyszerűen ez a pánikba esett ember reakciója.” – mondja Joan, a *JoDi* egyik tagja. Az ellenállásnak ez a formája visszatükrözi Poggioli értelmezését, miszerint „inkább gesztusokból és támadásokból, mintsem artikulált beszédből tevődnek össze.” A *JoDi* honlapja a technológia gesztusalapú alkalmazását, a konvenciók, az azok létrejöttét irányító intenciók és ideológiák spontán „megsértését” testesíti meg. Mindezen okokból kifolyólag, illetve a *net.art* struktúrákba való korábban leírt betagozódásuk miatt a *JoDi* avantgárdnak tekinthető. Poggioli agonizmusról szóló leírása ezen műalkotások összehasonlításánál nem hasznosítható. Ez persze nem azt jelenti, hogy nem, vagy nem lehet releváns az *net.art* avantgárdként való megtárgyalásánál. Az agonisztikus „mozzanat” központi tendenciája abban leledzik, ahol a mozgalom és a művészek „fittyet hánynak a többiek pusztulására és elvesztésére és még saját tragédiájukat és kárhozatukat is semmibe veszik”, mivel „a jövőbeni mozgalmak sikeressége érdekében... vállalják”. Feltételezve, hogy a *net.art* még mindig fejlődésben van, korai lenne ilyen tendenciákat megállapítani, azonban a későbbi vizsgálatokhoz a leírtak támpontul szolgálhatnak. A *net.art*nak az intézményekhez és az internet kereskedelmi szerepéhez fűződő viszonya a korábban említett aktivista csoportokénál erőteljesebb szembenállásig vezethet. Így talán az utolsó lépés kézzelfoghatóbbá válhat.

Most már fény derülhetett arra, miképp indult, fejlődött és hogyan működik jelenleg a *net.art* avantgárd mozgalomként. Bemutattam, hogy Shulgin projektjei bürgeri értelemben, a *JoDi* művei pedig Poggioli elmélete szerint mennyiben tekinthetők avantgárdnak. Ez Stalbaumnak az első fejezetben emlegetett állításain túl a *net.art*nak az avantgárd fogalmához fűződő mélyebb viszonyát reprezentálta. Szintén kimutattuk, hogy az avantgárd fogalma az internet kontextusában mennyiben marad a művészeti gyakorlatok élet-



képes interpretációja. Az avantgárd hagyománya az interneten folytatódik, nemcsak a művészek munkái révén, hanem az azokat övező viták okán is.

### Következtetések

A *net.art*tal és az avantgárddal foglalkozó viták teljesítésével vizsgálatunk befejeződött. Az eredeti kérdés, miszerint hogyan folytatódik az avantgárd hagyomány a *net.art*ban, most megválaszolható.

Az avantgárddal foglalkozó elméleti fejtegetések hagyományával való párbeszéd azt a célt szolgálta, hogy megmutassa, mennyiben folytatódik az avantgárd az interneten. Ennek érdekében Greenberg írásának, Poggioli és Bürger elméletének, illetve Foster kritikájának összeolvasását a *net.ar*thoz viszonyítottuk. A *net.art* elemzése céljából Brett Stalbaum ágyazta meg a talajt az avantgárd greenbergi értelemben vett fogalmának használatához, amely kiindulópontul szolgált a részletes kidolgozásához. Ennek a fogalomnak a témába való bevezetése újra lángra lobbantotta az avantgárddal kapcsolatos hagyományos vitákat, arra késztetve engem, hogy a terminus mélyére hatoljak. Az avantgárdot úgy írtuk körül, mint amely elengedhetetlen a *net.art* mint művészeti mozgalom bonyolult voltának megértése szempontjából. Shulgin és a *JoDi* által elindított művészeti projekteket mélységében tárgyaltuk meg és megmutattuk kapcsolódási pontjaikat az avantgárd különböző tulajdonságaihoz.

A *net.art* avantgárd tulajdonságai a művészeti intézményeknek az internet által lehetővé tett független infrastruktúrák segítségével végrehajtott, illetve a közösségek és azok együttműködése által megvalósuló kritikájában érhetők tetten. Egyes művészeti gyakorlatokat aktivista, antagonisztikus és nihilisztikus tendenciák jellemeztek. Az alkotás, a terjesztés és a kritika alternatív módjai megkönnyítették a bírálat hatékonyságát. Az avantgárd gyakorlat „kulturális körforgását” a hagyományos művészeti intézmények visszatérése foglalja keretbe. Ezt szemlélteti a hagyományos múzeumi infrastruktúrának az internetre való kiterjeszkedése és a *net.art*-műveknek a hagyományos galériák kiállítótereiben való megjelenése. Ez a fajta betagozódás az intézményes értékek iránti növekvő tolerancia jeleként szolgálva megszilárdítja a *net.art* művészeti státuszát. Ez a tanulmány azok mélyebb megértésére ösztönözve új fényben tünteti fel a *net.art*ot és az avantgárdot.

A problémák meglehetősen nagy száma indította útjára ezt a vizsgálatot, amelynek egy részét bizonyára sikerült finomítani. A *net.art* számos példája a hagyományos művészeti formákkal csekély rokonságot mutat, amelynek következtében nehéz meggyőzni az értelmezőt, hogy ezeket az alkotásoknak is művészetnek tekintse. A *net.art* megértése azért összetett és nehéz folyamat, mert az egyetlen koherens mozzanatot az alkotások különbözősége adja. Ezért példáimat megpróbáltam leszűkíteni a művészetként legkönnyebben megérthető alkotásokra.

Ez az esszé nem éppen azok számára nyújt segítséget, akik először találkoznak a *net*.



arttal. Nehéz egyensúlyba hozni azokat az érveket, hogy ez művészet, a későbbiekben pedig annak értelmezésével próbálkozni, hogy egyúttal avantgárd művészet. Ebből kifolyólag ez az esszé túlságosan kis terjedelmű a *net.art* történetéhez és az avantgárd értelmezéséhez. A téma ennél sokkal szélesebb kritikai megközelítést igényelne. Talán folyamatosan úgy tűnhetett, mintha a *net.art* avantgárdként való értelmezésének érdekeit képviselném, de ez a tanulmány lényegében azt a cél szolgálta, hogy olyan releváns érveket tárjon fel és mutasson be, amelyek mind a *net.art*-ra, mind pedig az avantgárdra kiterjeszthetők.

A *net.art*-nak több olyan esete is létezik, amely összetettebb és nagyobb erőpróbát jelentő érvelésre tartana igényt. Mindenekelőtt azok tartoznak ide, amelyek politikailag elkötelezettek és kereskedelemellenes tendenciákkal rendelkeznek. Az internet szorosabbra fűzi a viszonyt a független művészeti kezdeményezések – mint például a *net.art* – és a múzeumi és szervezeti infrastruktúrák között. A további kutatásoknak azt kell majd számításba venniük, hogy mi a következménye a művészeti, intézményi és szervezeti formák interneten való ilyen szoros kapcsolatának.

*Kedvezményes Áron fordítása*

Daniel Stringer számítógépes technológiákkal, a várostervezés és az utópia kapcsolatával foglalkozó amerikai művész és a digitális médiaművészetet vizsgáló teoretikus. Bristoltól Berlinig és Újvidékig számos városban alkotott. Ez a tanulmánya 2001-ben szakdolgozatként született meg.